

MUJER, ARTE Y SOCIEDAD

WHITNEY CHADWICK

272 ilustraciones, 60 en color

SEGUNDA EDICIÓN,
REVISADA Y AUMENTADA



casassa & lorenzo
libreros s.a.

PEDRO MORAN 3254/58 TEL.: 4501-4848 / 4504-1971 - C1419HKF - V.DEVOTO

CUENCA 3285 TEL.: 4501-6483 - C1417ABC - V. del PARQUE

DEVOTO SHOPPING LOCAL 326 - TEL.: 4019-6326 V. DEVOTO

VENTA MAYORISTA AV. SAN MARTIN 5934 - V.DEVOTO

EDICIONES DESTINO
THAMES AND HUDSON

El modernismo, la abstracción y la nueva mujer, 1910-1925

La abstracción en la pintura y la escultura se desarrollaron simultáneamente en cierto número de capitales europeas durante la primera década del siglo XX. Su trayectoria, inextricablemente vinculada con las evoluciones formales del impresionismo y del cubismo, y que entrañaba un deseo de romper con la naturaleza y de imbuir al arte resultante de un profundo contenido espiritual, ha sido ya investigada y analizada por extenso. En el presente capítulo, deseo hablar sobre diversos aspectos menos explorados del desarrollo de la abstracción en los albores del siglo XX. En primer lugar, concretar en qué medida su lenguaje visual deriva del de las artes decorativas, en especial las textiles, y por qué. En segundo lugar, de qué manera los diseños de modas resultantes de la abstracción geométrica, al llevarlos, pasaron a significar la modernidad y, al mismo tiempo, a tornar oscuros muchos tipos de cambio social que a la postre erosionaron el ideal de libertad artística individual tan apreciada por los artistas modernos a comienzos de siglo. Y, finalmente, cómo podemos abordar el hecho inusual de que las mujeres ejercieron tanto de productoras de esa nueva cultura visual como de significantes de su significado.

Entre 1863, cuando Baudelaire situaba la moda en la medula del imperativo modernista («Ten por cierto que ese hombre [Constantin Guys] hace su negocio extrayendo de la moda todo elemento que pueda contener de poesía sin historia, para destilar lo eterno de lo transitorio»), hasta 1923, cuando la vanguardista rusa Alexandra Exter defendía el Vestido Industrial («El ritmo de la vida moderna requiere una pérdida mínima de tiempo y de energía []. A las actuales modas que cambian al antojo de los mercaderes, hemos de oponer un modo de vestir que sea funcional y bello dentro de su sencillez»), la moda ha desempeñado un papel complejo, contradictorio y a veces quijotesco al definir la actitud hacia el arte que ahora consideramos modernista.

Baudelaire discernió como signos de la vida moderna «lo efímero, lo fugitivo, lo contingente», localizándolos en el estilo y el gesto individuales, y oponiéndolos a lo eterno (que para él significaba la tradición clásica que subyacía en el arte oficial francés de mediados del siglo XIX). Más recientemente, los historiadores del arte han afirmado que en su opinión, la modernidad era un mero deseo de «ser de su tiempo». El surgimiento de nuevas maneras de pintar a finales del siglo XIX en Francia se ha ligado al desarrollo coincidente de varias series de mitos acerca de la modernidad

configurados por la nueva ciudad de París bajo el Segundo Imperio. El nuevo territorio de la modernidad gravitaba en torno a «la holganza, el derroche, el espectáculo y el dinero». La modernidad está vinculada tanto al deseo de lo nuevo que tan adecuadamente expresa la moda como al desarrollo de un nuevo lenguaje visual para el siglo XX: la abstracción.

El Art Nouveau, un estilo internacional en las artes decorativas caracterizado por motivos de superficie estilizados y lineales, derivados de formas naturales, surgió en Alemania en 1896 con la exposición realizada por Hermann Obrist de treinta y cinco bordados monumentales en una galería de Munich. Al cambiar el siglo, el Arts and Crafts Movement penetró en todos los aspectos de la vida artística de Munich. La nueva estética reclamaba una nueva relación entre el arte y la vida, una ratificación del presente y una fusión entre las bellas artes y los oficios. Para artistas como Vasili Kandinsky, que llegó a Munich en 1896, el ir hacia un lenguaje formal abstracto entrañaba una amenaza implícita: la de la «decoración, vacía de contenido». En *Lo espiritual en el arte* (1910, publ. en 1912), advertía Kandinsky que: «Si nos pusiéramos hoy a destruir por completo los lazos que nos unen con la naturaleza, a navegar con afán hacia la libertad y a contentarnos exclusivamente con la combinación del color puro y la forma independiente, crearíamos unas obras que nos parecerían un adorno geométrico que, mal comparado, se asemejaría a una corbata, a una alfombra».

No cabe duda, tanto de la influencia del diseño del Jugendstil o el Art Nouveau en los primeros cuadros de Kandinsky como *Salida de la luna* (1902), como del temprano éxito de crítica de aquellas obras suyas que eran «ornamentales» o «decorativas». En su estudio sobre Kandinsky en Munich, Peg Weiss ha situado la trayectoria gradual del artista hacia la abstracción en la convergencia de fuertes tendencias Jugendstil ciñendo una ornamentación abstracta con movimiento simbólico hacia un significado interno y una revolución espiritual influida por la poética simbolista.

A lo largo del período de Munich, Kandinsky siguió trabajando tanto en cuadros como en diseños artesanos. En 1904, estaba activamente comprometido con la Sociedad de Arte Aplicado de Munich, y en el catálogo para el Salon d'Automne de 1906 figuraban siete piezas de artesanía diseñadas por él. Otro miembro de la Sociedad era Margaretha von Brauchitsch, artesana de talento cuyos diseños de bordados fueron comentados en la Exposición Universal de París de 1900. En esos diseños, M. von Brauchitsch utilizó motivos altamente estilizados tomados de la naturaleza, así como «improvisaciones» fantásticas y abstractas. Unos ejemplos de 1901 a 1904 evidencian una estrecha relación con los Wiener Werkstatte de Viena, fundados en 1903. Peg Weiss identifica su gran influencia en Kandinsky, a través de su participación en el Movimiento de Reforma del Vestido.

A finales del siglo XIX, el tema de la reforma del vestido femenino había



138 Margaretha von Brauchitsch, cojín bordado, 1901-1902

pasado a ser una faceta de las reivindicaciones feministas. Los polsones, los corsés de ballenas y las cinturas de avispa tan elegantes en la década de 1880 eran combatidos en los círculos progresistas como criminales, debido a su manipulación y obstrucción del movimiento y la respiración de la mujer. Los discursos estético, médico, social y antropológico convergieron finalmente en un rediseño esencial del ideal de figura femenina que reemplazó las exageradas y restrictivas curvas del corsé por la curvatura flexible y sinuosa del cuerpo moderno. En Gran Bretaña, en la década de 1890, se solía vincular la reforma del vestido con el socialismo, aunque algunos historiadores han aseverado que por entonces la reforma del vestido había pasado a ser una cuestión de gusto, más que de política. Los nuevos estilos «saludables», sin embargo, mostraban una desviación de las anteriores nociones de vestido como indicativo de clase y de ocupación hacia una preocupación más moderna acerca del vestido como un medio de crear la identidad. Los experimentos de Kandinsky sobre diseño de moda también tenían en cuenta los objetivos prácticos del movimiento de reforma. Sus diseños son importantes por identificar la moda femenina como uno de los palenques dentro de los cuales los artistas modernistas, decididos a liberarse de la representación, exploraron nuevas clases de significado.

Los cuadros de Kandinsky del período múnichés recibieron influencias del arte popular ruso, de los motivos geométricos abstractos tunecinos y, por intervención de su compañera Gabriele Münter, de la pintura bávara sobre vidrio. G. Münter (1877-1962) había llegado a Munich en 1901 en búsqueda de formación. Al tener vedado el acceso a la Münchener Akademie, las mujeres se veían obligadas a acudir a las clases particulares o a los estudios de la Künstlerinnenverein, la asociación femenina de artistas profesio-

nales. Al aburrirse bien pronto de las enseñanzas académicas, la Münter se pasó a la Escuela Phalanx, donde Kandinsky le infundió ánimos. La pareja visitó Murnau por primera vez en 1908 con los pintores Jawlensky y Marianne Werefkin, instalándose allí el año siguiente. En Murnau fue donde ambos dieron el paso decisivo de avanzar hacia una mayor abstracción. Reduciendo la forma a figuras de color simplificadas y contorneadas por trazos oscuros, la Münter sintetizó la expresividad del color *fauve* con una organización formal basada con frecuencia en formas piramidales. Su *Paseo en barca* (1910) sustituye la informalidad de la pintura impresionista sobre el tema por una composición muy apiñada y jerárquica, en la que Kandinsky domina el grupo comprimido en el estrecho espacio de la barca. Sobre el fondo llamativo del paisaje de Murnau, Kandinsky asume un papel imperante en el conjunto, mientras que Gabriele rema. El acceso a la imagen de Kandinsky está regido por la postura de Gabriele en la parte baja del lienzo: le vemos igual que ella le ve.

144

El *Retrato de Marianne von Werefkin* (1909), de Gabriele Münter, sitúa la figura mediante su florido sombrero multicolor y el echarpe violeta sobre un llamativo fondo dorado. La simplificación de la figura en bloques de color, la forma piramidal y la sustitución del modelado por un grueso contorno negro es característica de sus cuadros de Murnau, con su deuda para con la pintura bávara sobre vidrio. La primera en recoger ejemplares de esa

140



139 (arriba) Vasili Kandinsky, diseño de vestido, h. 1904



140 (derecha) Gabriele Münter, *Retrato de Marianne von Werefkin*, 1909

tradición popular fue G. Münter, y no Kandinsky, y luego ambos artistas experimentaron con colores puros en el dorso de placas de vidrio. Mientras que la Münter mantuvo interés por las composiciones atrevidas y la amplia simplificación por planos de su pintura, los colores traslúcidos y las formas simples le brindaron a Kandinsky una nueva sintaxis formal. Cuando él se encaminó hacia la abstracción pura entre 1909 y 1912, esos nuevos modos de pensar acerca de los planos de superficie fueron los prolegómenos del contenido espiritual que según él definía fundamentalmente el «nuevo» arte y le haría salirse del terreno de lo decorativo.

Durante esos mismos años, en Gran Bretaña y en Francia, los artistas estaban abandonando también el naturalismo, en favor de abstracciones estilizadas. En Londres, la voz cantante crítica y sonora la llevaba Roger Fry, pronto identificado con los pintores y escritores del Grupo de Bloomsbury. La obra de Vanessa Bell (1879-1961), Roger Fry, Duncan Grant, Wyndham Lewis y otros, asociada con los Talleres Omega de Fry (experimento de diseño de interiores por artistas), también tenía el propósito de fundir un lenguaje pictórico derivado de las artes decorativas con un nuevo contenido asociado con las lecciones formales que Fry deducía del postimpresionismo. Entre 1910 y 1912, Fry organizó dos exposiciones postimpresionistas importantes en Londres, con el deseo de atacar los gustos un tanto pedestres de la clase media británica. En su introducción al catálogo de la primera exposición, que se inauguró en las Grafton Galleries el invierno de 1910, proclamaba. «Llega un momento en que las acumulaciones de una creciente destreza para la mera representación comienza a destruir la expresividad del dibujo. .».

Al cabo de un año de la exposición de 1910, V. Bell y Duncan Grant habían empezado sus experimentos en decoración con cajas de laca, introduciendo dibujos derivados de los mosaicos y la azulejería. En mayo de 1913, Fry abrió los Talleres Omega en Fitzroy Square, de Londres. Aunque ese experimento de cooperación en el diseño moderno le debía mucho a las teorías del postimpresionismo, sus modelos más inmediatos no fueron el Arts and Crafts Movement (porque Fry era enemigo acérrimo del socialismo y rechazaba la orientación arquitectónica de ese movimiento), sino los Wiener Werkstatte y la moda experimental y los estudios de diseño parisinos que Fry había visitado en 1911. Desde 1910, Fry había ido construyendo una teoría estética coherente sustentando la supremacía de la forma sobre el contenido narrativo. La publicación de *Art* por Clive Bell en 1914, con su énfasis en la «forma significante», promovió asimismo una estética en la que sólo el diseño y el color generaban el contenido.

Los Talleres Omega se convirtieron en lugar de encuentro de artistas afines, y les procuraron un modo de subsistencia mediante el diseño y la decoración de telas, muebles, cerámica y otros temas menores. Su innovadora



141 (izquierda) Pantalla de chimenea diseñada por Duncan Grant y bordada por lady Ottoline Morrell, 1912

142 (arriba) Vanessa Bell, *Cracow*, 1913

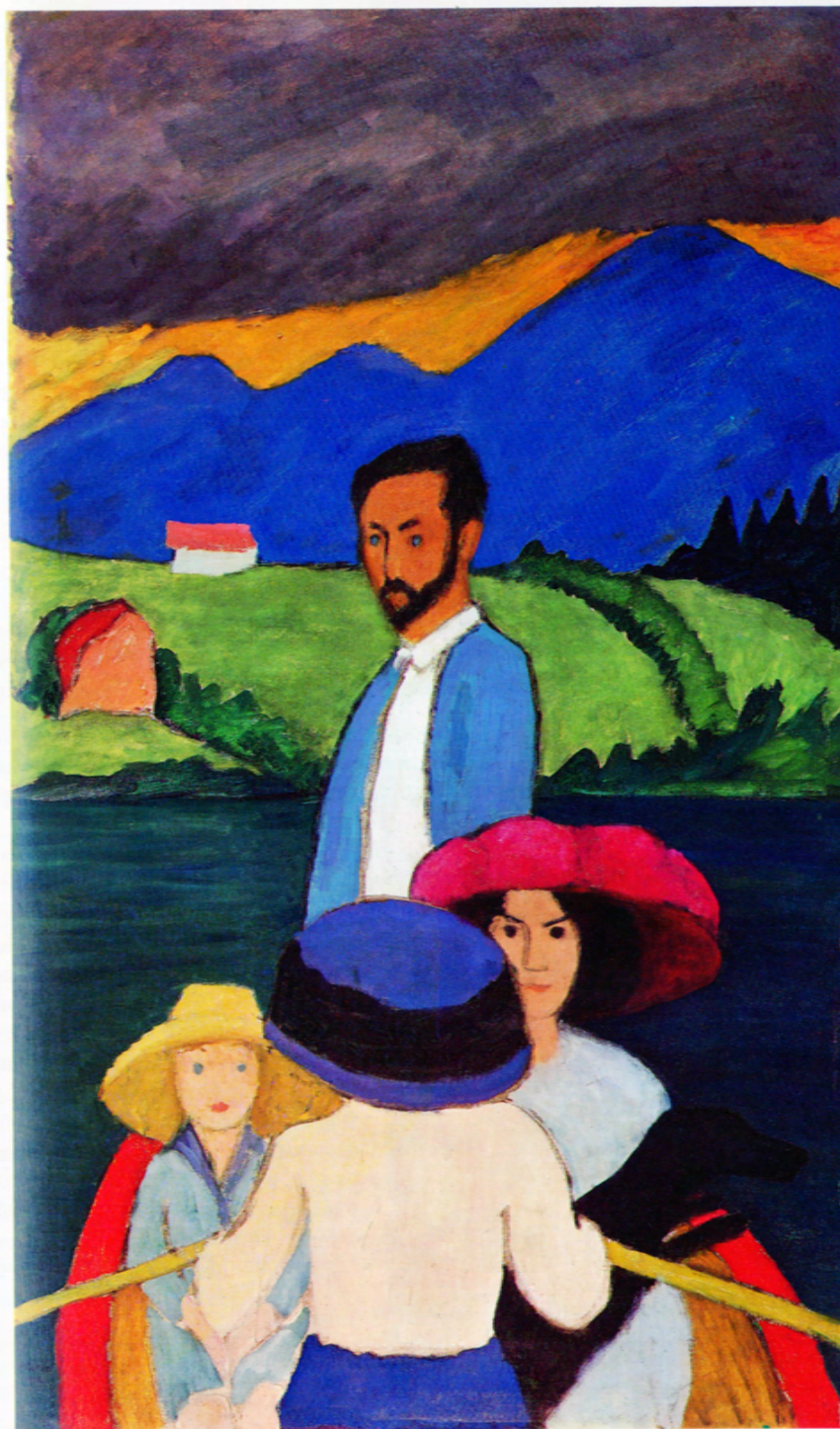
significación reposaba en el hecho de que se inspiraban en los experimentos de la alta costura parisina y, al igual que el Arts and Crafts Movement del siglo anterior, se esforzaban por recusar la distinción victoriana entre arte elevado y arte inferior, o entre artes y oficios. Al no estar ligados por contratos los artistas participantes, se entendía tácitamente que sus productos eran exclusivos, distintos de otra forma de labor e indistinguibles del «arte». El hecho de que los Talleres estuvieran patrocinados por varias acaudaladas damas —lady Desborough, lady Curzon, lady Ottoline Morrell, lady Cunard, lady Drogheda—, las mismas que apadrinaban las bellas artes y las casas de alta costura, establecieron una estrecha relación entre clase y modernidad que tuvo implicaciones de largo alcance.

Los diseños Omega para cortinas, cubrecamas y cajas fueron expuestos con toda solemnidad en ocasiones como la exposición Daily Mail Ideal Home y la de los Allied Artists. De los objetos expuestos, fueron típicas las pantallas con motivos estilizados casi abstractos, diseñados por D. Grant y V. Bell y bordados por lady Morrell, así como telas con estampaciones abstractas como *Cracow*, diseñadas por la Bell en 1913. Muchos de los diseños se basaban en cuadros al óleo. Al igual que las tempranas abstracciones de Kandinsky y Mondrian, las de V. Bell y D. Grant derivaban de la naturaleza, el proceso de simplificación formal y de abstracción se plasmó en compo-



143 (izquierda) Vanessa Bell, *El baño*, 1917

144 Gabriele Münter, *Paseo en barca*, 1910



siciones apretadamente estructuradas que sustituían el contenido anecdótico por valores estéticos absolutos. Las exageradas distinciones que los historiadores del arte han hecho entre los cuadros de caballete de la Bell y su obra decorativa ha oscurecido el papel significativo de la decoración en el desarrollo de la estructura y las líricas y sensuales armonías de color que subyacen en sus obras decorativas posteriores.

Entre las ocho obras que en 1916 expuso Vanessa Bell en «The New Movement in Art», en la Mansard Gallery de Londres, figuraban cuatro cuadros abstractos estrechamente vinculados a su obra corriente en las telas. El año anterior, se había encargado de un programa para introducir la confección de vestidos en los Talleres Omega. Los vestidos más sencillos y sueltos modelados por las pintoras Winifred Gill, V Bell y Nina Hamnett recordaban los anteriores estilos de la Reforma del Vestido. El experimento de los Omega en diseño del vestido no fue un éxito, y poco se vendió, quizá porque los modelos no eran lo suficientemente vistosos para la clientela de los Talleres. Hasta a Virginia Woolf, hermana de Vanessa Bell, le chocaron los atrevidos colores y formas: «¡Por Dios, qué vestidos has diseñado! El atuendo de Karin me sacaba los ojos de las órbitas. una falda de

frangas rojas y amarillas de lo más violento, y encima una blusa color guisante, y en la cabeza un pañuelo chillón, pretendían ser de un gusto muy audaz. Prefiero volver al color paloma y lavanda añeja, con cuello de encaje y puños de linón»

Durante los años en que los Talleres Omega tuvieron mayor actividad, la libertad de movimientos y la primacía del color como medio expresivo también caracterizaron la obra de Sonia Delaunay (1885-1979), tanto en pintura como en decoración. Artista rusa que se trasladó a París en 1905, y en 1910 se casó con el pintor cubista Robert Delaunay, sintetizó el postimpresionismo, el Matisse temprano y el arte popular ruso en cuadros como *Retrato de Chuiko* (1906) y *Mujer joven finlandesa* (1907). Igual que su marido, S. Delaunay pronto se convenció firmemente de que la modernidad podía expresarse mejor mediante un juego recíproco de armonías y disonancias de color que trasladaran al lienzo los ritmos de la vida urbana moderna. *La Torre Eiffel Roja* (1911), de Robert Delaunay, deriva sus facetas entrelazadas y sus dinámicas formas de los cuadros cubistas de Picasso de los mismos años; y su paleta de subidos tonos, de la pintura *fauve*. La primera pieza de arte decorativo de Sonia Delaunay, y su primera obra totalmente abstracta, sin embargo, fue un cubrecama de retazos influido por los diseños campesinos rusos, y ejecutado poco después del nacimiento de su hijo en 1911. Procedía de varias fuentes, entre ellas el conocimiento por Sonia de la pintura cubista primitiva. La pintora atribuyó su posterior reti-



145 Winifred Gill y Nina Hamnett modelando vestidos en los Talleres Omega, h. 1913



146 Sonia Delaunay, *Manta*, 1911

rada de la pintura a su deseo de poner por encima de todo la carrera de su marido: «Desde el día en que empezamos a vivir juntos, me coloqué en segundo plano y nunca volví al primero hasta la década de 1950»

La obra de Sonia Delaunay en los tejidos y el bordado la animó a romper las formas y dar mayor importancia a la textura de la superficie. Pronto empezó a diseñar cubiertas de libros, pósters, pantallas de lámparas, cortinas, fundas de cojines y otros objetos del hogar. A lo largo de 1912, mientras su marido Robert experimentaba con una teoría de la simultaneidad basada en el uso de la luz para unificar colores contrastados, Sonia produjo objetos mediante los cuales la teoría era sometida al juego de la luz real. Su cuadro de 1912 *Contrastes simultáneos* revela un empeño por la dinámica del diseño de superficie que luego pasó a ser su principal dedicación, mientras que *Ventanas simultáneas*, de Robert Delaunay, del mismo año, refleja su vivísimo interés por el problema de la ilusión espacial. Visto en perspectiva, quizá sea significativo el que Robert Delaunay, que trabajaba en estrechísima relación con su mujer, estaba convencido de que mediante los tejidos fue como Sonia aprendió a utilizar con libertad los colores, y luego comentaba los cuadros de ella diciendo que «los colores son deslumbrantes. Tienen la apariencia de esmaltes o cerámica, de alfombras,

147

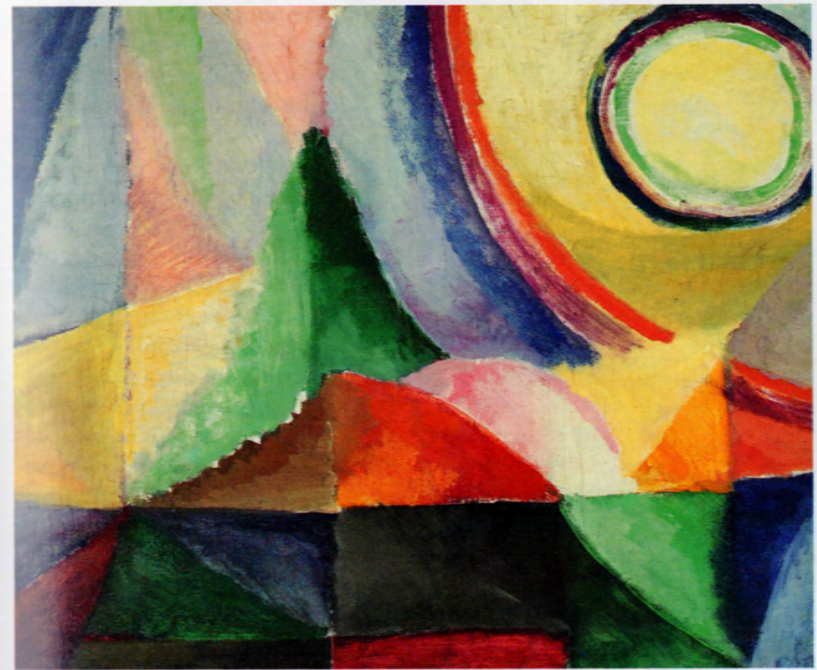
esto es, hay en ellos un sentido de que los planos se combinan, cabría decir, sucesivamente en el lienzo».

Sonia Delaunay, insatisfecha con las calidades inherentemente estáticas de la pintura como medio, durante el verano de 1913 empezó a confeccionar «vestidos simultáneos», como reacción contra la monotonía de la moda vigente. Sus figurines de formas abstractas intentaban tanto acrecentar el movimiento natural del cuerpo como establecer una ondulante vibración cromática. La observación del poeta francés Blaise Cendrars en 1913 de que «lleva el cuerpo encima del vestido» sugiere que se percibía el cuerpo de la mujer como considerable significante de modernidad. En el siglo xx, como veremos, la moda tradujo los principios de la abstracción y definió la modernidad para un amplio público. Al mismo tiempo, la producción de arte como objeto modificado está ligada a la remodelación del cuerpo femenino tras la Primera Guerra Mundial.

Las noticias sobre los «vestidos simultáneos» de la Delaunay se difundían con toda rapidez. Según cuenta Cendrars, alguien «telegrafaba a Milán, describiendo nuestros bocetos en general y, cómo no, y con todo detalle, los “vestidos simultáneos” de la señora Sonia Delaunay. Milán propagaba la información al mundo entero como manifestación futurista, así como nuestros hechos y dichos, de modo que los vestidos arlequinados [] se conocían en todo el planeta, en especial entre las vanguardias, deseosas de estar al tanto de la última moda de París. Nuestras extravagancias influían particularmente en los futuristas de Moscú, que confeccionaban sus diseños tomándolos de los nuestros»

Hacia 1913, los futuristas italianos tenían la intención de lanzar el vestido como significante del modernismo revolucionario. Las actitudes futuristas hacia el feminismo, sin embargo, estaban fuertemente comprometidas desde el comienzo por su culto a la virilidad. El Manifiesto Futurista de 1909 proclamaba que «queremos glorificar la guerra —único acto purificador del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las ideas hermosas por las que se muere, y el desprecio por la mujer. Queremos destruir los museos y las bibliotecas, las academias de todo tipo, combatir contra el moralismo, el feminismo y todo acto de cobardía oportunista o utilitario»

Giacomo Balla, el más eminente teórico del movimiento, proclamaba que el vestido era un elemento en una filosofía del cambio dinámico y de la novedad (entonces identificada con el modernismo de vanguardia), mediante la cual el futurismo iba a salir de la galería y del museo a la calle; pero la mayoría del diseño futurista de trajes era sólo para varones, y se concebía como un asalto a las convenciones sociales. El manifiesto de Balla de 1914, «El Vestido Antineutro», proponía sustituir la monotonía de los trajes masculinos por «un complejo plástico vivo». Comentaba que «los trajes futuristas



147 Sonia Delaunay, *Contrastes simultáneos*, 1912

serán dinámicos en su forma y sus colores». Ese manifiesto de Balla le debe mucho a los experimentos pioneros de Sonia Delaunay, y los diseños resultantes, tanto en París como en Milán, señalaron el comienzo de una nueva ola en la moda, que alcanzó la popularidad una década después. En ese intervalo, sin embargo, se produjeron la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre de 1917

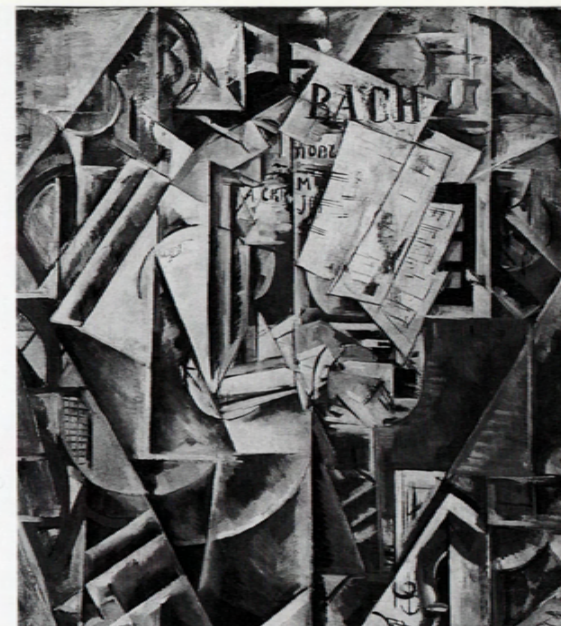
En ninguna parte está la definición de la modernidad más firmemente arraigada en el idealismo que en la vanguardia rusa a la que Cendrars aludía. El arte ruso de la primera década del siglo xx estaba dividido entre artistas como Vladimir Tatlin, Alexandra Exter, Liubov Popova y Kasimir Malevich, que acogieron con los brazos abiertos las innovaciones europeas en las artes, y otros como Natalia Goncharova y Mijail Larionov, que opinaban que sólo mediante la referencia a sus propias tradiciones culturales podrían expresar los artistas rusos ideas de alguna importancia. La inusual abundancia de mujeres en la vanguardia rusa —donde eran tratadas con

total igualdad— se fue fraguando en los movimientos políticos radicales del siglo XIX en los que las mujeres de la *intelligentsia* estaban motivadas por un fuerte deseo de servir al pueblo; pero sus éxitos duraderos como productoras del nuevo arte les deben mucho a la eliminación de las distinciones tradicionales entre bellas artes y artes aplicadas.

El arte ruso en los años anteriores a la revolución de 1917 se desarrolló en torno a dos grandes líneas. Mientras que algunos artistas trabajaban primordialmente en dos dimensiones, otros se dedicaron a la construcción, la textura y el diseño. Coexistieron el neoprimitivismo, el cubofuturismo, el rayonismo, el suprematismo y el constructivismo, y los artistas buscaban apoyo tanto en París como en Moscú. La exposición por el empresario de ballet Sergei Diaghilev de cuadros de jóvenes artistas en el Salón de Otoño de 1906 motivó que acudiera a París el pintor Mijail Larionov, y su compañera de siempre Natalia Goncharova (1881-1962) expuso allí por vez primera. A su obra neoprimitivista le siguieron los cuadros rayonistas, anteriores a 1914, fecha en que Natalia se marchó de Rusia para trabajar con Diaghilev en París, en los Ballets Rusos. En cuadros como *Jardín rayonista. parque* (h. 1912-1913) se funden fauvismo, cubismo y el decorativo-primitivismo indigenista ruso en los rayos de luz refractados que esparcen el color a través de la superficie del lienzo. En 1912, Larionov y Natalia



148 Natalia Goncharova, *Jardín rayonista. parque*, h. 1912-1913



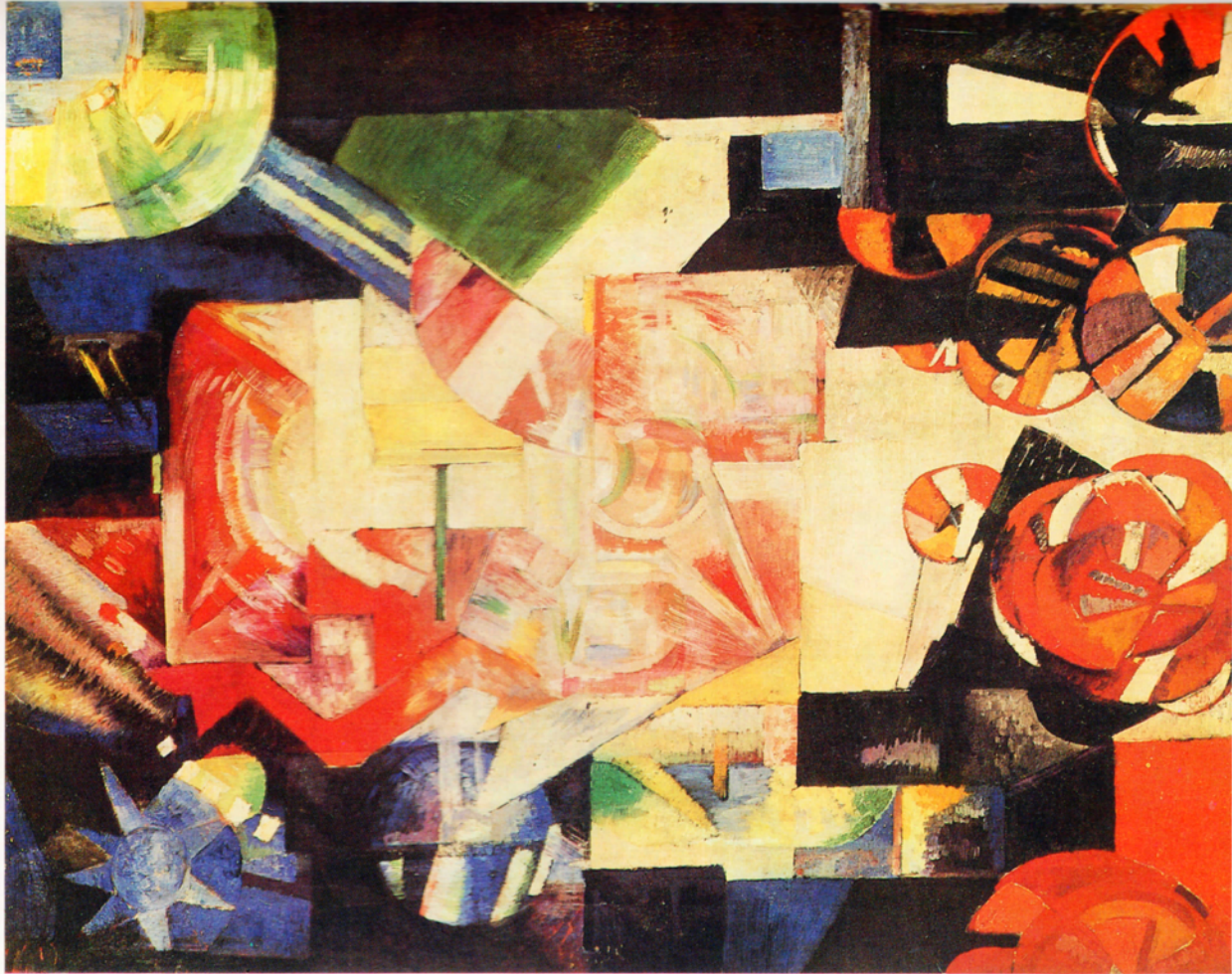
149 Nadezhda Udaltsova, *Al piano*, 1914

Goncharova participaron tanto en la segunda exposición de «Der Blaue Reiter» en Munich como en la también segunda exposición postimpresionista organizada por Roger Fry en Londres. El mismo año, el manifiesto de Larionov «La cola del burro», publicado en Moscú, proclamaba la independencia de su grupo respecto de los valores artísticos occidentales, y su dedicación a desarrollar un arte nacional ruso. En la primera exposición rayonista figuraron N. Goncharova, Larionov y K. Malevich, cuya obra abstracta estaba muy influida por la de la Goncharova, además de ejemplos de arte infantil, de obras de rotulistas comerciales, y de grabados en madera tradicionales (*luboks*)

La obra de V Tatlin, A. Exter, L. Popova y Nadezhda Udaltsova, por su parte, estuvo más ligada al cubismo. Los *Contrarrelieves* (1913) de Tatlin, su primer experimento con materiales reales en el espacio real, surgieron como fruto de una visita a Picasso. N. Udaltsova (1885-1961), tras asistir en 1911 a la Académie de la Palette en París y recibir enseñanzas de Metzinger, Le Fauconnier y Segonzac, regresó a Rusia en 1913 y trabajó con la Popova en el estudio de Tatlin en Moscú, donde combinaron principios cubistas con arte popular ruso, y utilizaron letras y fragmentos de palabras en *collages*, cuadros y construcciones. Alexandra Exter (1884-1949) se asoció muy pronto



151 Liubov Popova, *Arquitectónica picórica*, 1918



150 Alexandra Exter, *Composición*, 1914

con David Burliuk (cuyo manifiesto «Una bofetada en la cara del gusto del público» [1912] abogaba por principios de inarmonía, disimetría y deconstrucción) y se juntó con los cubistas en París en 1912. En 1913, los collages de la Exter producían efectos de espacio expansivo mediante cuñas de color plano y crudo.

Los hábitos futuristas fueron penetrando en el vocabulario ruso a través de exposiciones, conferencias y demostraciones realizadas por Burliuk, Olga Rozanova, Larionov, N. Goncharova y otros cubofuturistas. La gira futurista de Marinetti por Rusia en 1914 llevó a la Exter, la Rozanova y Archipenko a participar en la «Exposición Futurista Libre» en la Galleria Sprovieri de Roma en 1914. Los años de 1914, en que Rusia se vio obligada a un aislamiento intelectual y cultural, hasta 1917 marcaron el apogeo del movimiento vanguardista en Rusia, cuando varios artistas que estaban viviendo en el extranjero —entre ellos Marc Chagall, El Lissitsky y V. Kandinsky— fueron obligados a regresar a su patria. Los artistas más destacados creían en la revolución política incipiente y en la necesidad de producir un nuevo arte para el pueblo. Sus fuentes radicaban en el arte campesino ruso y el modernismo europeo, pero su visión era utópica. Su búsqueda de un nuevo lenguaje estético compatible con la realidad moderna de la Rusia en vías de industrialización les llevó a ejecutar composiciones antiilusionistas y bidimensionales, en las que predominaron la superficie plana y/o la textura pictórica.

Liubov Popova (1889-1924), hija de familia acaudalada, estudió primero pintura en Moscú. Pasó el invierno de 1912-1913 en París, donde trabajó con Le Fauconnier y Metzinger en La Palette, y allí conoció a la Udaltsova. Influida también por el futurismo, sus relieves de hacia 1918 desarrollaron el idioma abstracto de lo que ella denominó «la arquitectónica pictórica», interpretando el cubismo y el futurismo como «el problema de la forma» y «el problema del movimiento en color». «La textura es el contenido de las superficies pictóricas», escribió en 1919

Mientras que la Popova dio importancia al color y la textura, otros pintores, como Rodchenko y la Exter, se la dieron a la línea, que consideraban como la contrapartida pictórica del ritmo. Las *Construcciones línea-fuerza* (1919-1920), de la Exter, desarrollaron un sistema lógico de líneas en recíproca relación, que hallaron su más plena realización en sus innovadores figurines y decorados de teatro de la década de 1920. Pero fueron las necesidades de una sociedad revolucionaria las que obligaron a los artistas a abandonar la pintura en beneficio de aplicaciones utilitarias de los principios del modernismo.

Tras la Revolución, se reunieron varias escuelas de arte para formar los SVOMAS (Estudios libres estatales de arte). Como algunos artistas establecidos se oponían a las metas de la Revolución, el camino quedó abierto a

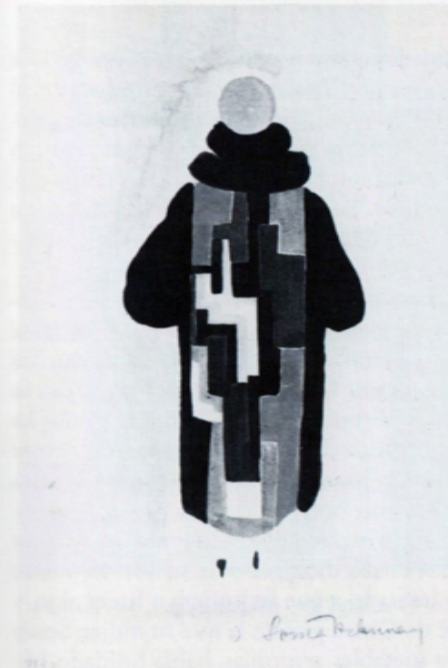
los jóvenes vanguardistas para ingresar en la enseñanza estatal. Olga Rozanova (1886-1918), amiga de Malevich, se orientó hacia el suprematismo, partiendo de experimentos cubistas y futuristas. Convencida de que el arte pertenecía al proletariado y tenía que reflejar los elementos esenciales de la vida industrial y urbana, la Rozanova fundó en 1918 una Sección de Arte Industrial del IZO Narkompros (Sección de Artes Visuales del Comisariado de Educación Pública), que ella encabezó con Rodchenko. Aunque murió repentinamente de difteria en noviembre de ese año, su obra dio la pauta para lo que iba a seguir.

Hacia 1921, el productivismo —la creencia en que el arte ha de ser practicado como un comercio, y que la producción de artículos bien diseñados para uso cotidiano era un valor de importancia mucho mayor que la expresión individual o el experimento— dominó en la enseñanza del arte en Rusia. Aquel año, la Popova se adhirió a la posición utilitaria del constructivismo, junto con Rodchenko y Varvara Stepanova (1894-1958), con quien luego diseñó tejidos. En septiembre de 1921, Rodchenko, la Stepanova, Alexander Vesnin, la Popova y la Exter organizaron una exposición llamada «5 x 5 = 25» con el fin de exhibir los resultados de su obra del año anterior en el «laboratorio de arte». El catálogo anunciaba «el fin de la pintura» como medio expresivo, y en el «Manifiesto Productivista» que acompañó a la exposición, V. Stepanova y Rodchenko llamaban a que los artistas sirvieran al público. Los tejidos y el diseño de vestidos eran esenciales para el deseo del productivismo de fusionar por completo los aspectos artísticos y tecnológicos de la producción; pero, antes de examinar esa faceta del arte ruso en la década de 1920, es importante que contemplemos lo que había sucedido en Europa occidental en los años de que venimos hablando.

Sonia y Robert Delaunay pasaron los años de la guerra en España y Portugal. Estando en Barcelona en octubre de 1917 les llegaron las noticias de la Revolución rusa, acontecimiento que significaba el final de los ingresos procedentes de la rica familia de Sonia y con los que habían contado. Sin embargo, celebraron el cambio. Sonia estaba decidida a buscar un mercado para sus creaciones de artes aplicadas, y por ello se trasladaron a Madrid, para buscarse un modo de vida. La primera oportunidad le llegó a través de Diaghilev, cuyos decorados y trajes de ballet eran esenciales por combinar el arte visual con el diseño teatral. Invitada a diseñar los trajes (mientras que Robert diseñaba los decorados) para *Cleopatra*, uno de los ballets de más éxito del repertorio de la compañía, Sonia proyectó una ordenación geométrica bidimensional de discos y diseños geométricos audazmente frontales idealmente adecuados a las características angulares del desarrollo de los movimientos del ballet. Unos largos de tela arrollados siguiendo las formas humanas animaban los cuerpos de los bailarines. A

través de Diaghilev, Sonia Delaunay fue presentada a diversos miembros eminentes de la sociedad española y, con el respaldo de un banco inglés, pronto abrió una pequeña tienda, la Casa Sonia, que lanzó el diseño moderno en España.

Al regresar a París en 1921, los Delaunay fueron rápidamente absorbidos por el círculo dadaísta. Fueron acogidos por el grupo nihilista Dadá con mayor aceptación porque, debido a la integración que hacía Sonia de la pintura con la decoración, la pareja vivía su arte en todos los aspectos de su vida. Más aún, compartieron su empeño de romper con la faceta estática de la pintura aplicando el lenguaje de la abstracción tan ampliamente como era posible con otros colaboradores de Dadá. Jean Arp y su mujer, Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) habían sido participantes activos en el grupo Dadá de Zürich desde la fundación del Cabaret Voltaire en 1916; Raoul Hausmann y Hannah Höch (1889-1978), cuyos experimentos pioneros en el fotomontaje ayudaron a segregar la fotografía de su existencia como artefacto autónomo y a resaltar su papel en la producción ideológica, eran miembros del Dadá de Berlín. *DADA-Dance* (1919-1921), de Hannah Höch, yuxtapone partes de una máquina con una bailarina y una modelo con elegante vestido y pose, pero cuya cabeza ha sido sustituida por la de un negro. Unas violentas distorsiones de escala y un rechazo de la feminidad convencional socavan la modificación del cuerpo idealizado de la mujer y su relación con los objetos producidos en serie. En *collages* como *La flor del*



154 Sonia Delaunay, Chaquetón con aplicaciones, década de 1920



155 Varvara Stepanova, Diseños para uniformes deportivos, 1923

152 Sonia Delaunay, vestido para Cleopatra, con la Chernichova de protagonista, 1918



153 Hannah Höch, *DADA-Dance*, 1919-1921

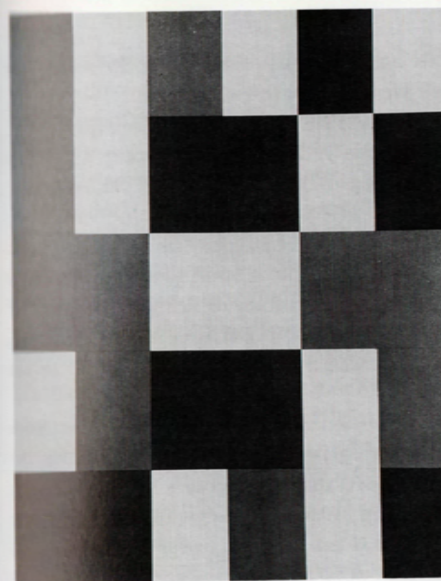


sastre (1920), las formas significando abstracción están situadas incómodamente cerca de los signos culturales de feminidad, de modo que el sexo y el arte se muestran como producciones sociales. El surgimiento de un estilo geométrico abstracto en la obra de S. Taeuber-Arp en 1915 reflejaba su interés por la obra de Kandinsky, Robert Delaunay y Paul Klee, pero probablemente tomó su sintaxis vertical/horizontal de sus conocimientos de diseño de tejidos. Se había especializado en tejidos en las escuelas de artes aplicadas de Saint-Gallen y Hamburgo, y fue profesora de Diseño textil y Técnicas en la Escuela de Artes Aplicadas de Zürich de 1916 a 1929. Trabajando con diversos materiales, exploró la relación del color con la forma, en la creencia de que había poca distinción entre la ornamentación y el «arte superior» puesto que «el deseo de producir cosas bellas —cuando ese deseo es sincero y profundo— coincide con un empeño de perfección». Ella y Jean Arp comenzaron a trabajar juntos en 1915, produciendo cuadros, *collages*, bordados y tejidos con motivos audaces, como puede verse en un *collage* y el bordado basado en él que datan de 1916.

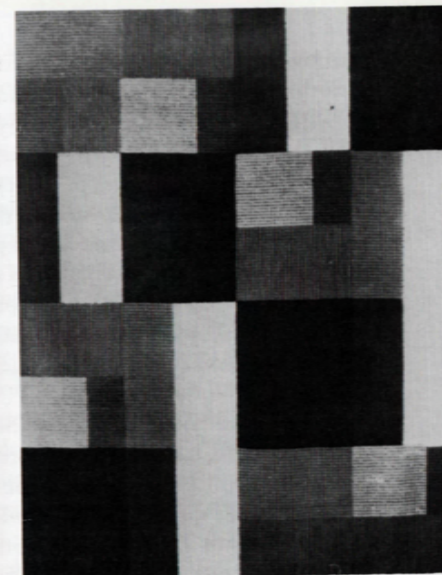
El trabajar con papel, tela, bordados y otros materiales les permitió a Arp y Sophie liberarse de las tradiciones pictóricas. En una introducción al catálogo de una exposición, «Tapices, bordados, cuadros y dibujos modernos», celebrada en Zúrich en 1915, escribía Arp: «Estas obras se realizan conjuntando líneas, planos, formas y colores. Tratan de acceder a los insondables y eternos valores de la humanidad. Constituyen una reacción contra los comportamientos humanos egoístas. Muestran su odio hacia la existencia humana desvergonzada, un odio a la pintura de la misma ralea».

El desprecio de Dadá por la pintura tradicional en cuanto forma estática, incapaz de comunicar la vitalidad de la vida moderna, halló su alma gemela en Sonia Delaunay, pero fue su empleo de gran variedad de medios y su actitud liberal en cuanto a la ruptura de la distinción entre arte y oficio lo que probablemente inspiró a los dadaístas. El poeta René Crevel nos ha dejado una viva descripción de la vitalidad del aposento de los Delaunay: «A la entrada [] había una sorpresa. Las paredes estaban cubiertas de poemas multicolores. Georges Auric, con un bote de pintura en una mano, empleaba la otra para pintar notas en un maravilloso pentagrama con clave de sol. Detrás de él, Pierre de Massot estaba dibujando un saludo. El dueño de la casa convidaba a cada nuevo invitado a que se pusiera a hacer algo, y le hacía admirar la cortina de crepé de China gris en la que su mujer, Sonia Delaunay, mediante un milagro de inefables armonías, había bordado hábilmente en arabescos como de lencería la impulsiva creación de Philippe Soupault con todo su humor y poesía [..] Al cabo de cinco minutos de estar en el hogar de Sonia Delaunay, nadie se sorprende de descubrir que contiene más de una certidumbre de su felicidad [..] entras en la casa de Sonia Delaunay y empieza a enseñarte vestidos, muebles, bocetos de vestidos, diseños de muebles. Nada de lo que te enseñe se parece a lo que hayas visto en las casas de modas o en las tiendas de muebles. Son cosas verdaderamente nuevas». En 1922, Sonia empezó a producir bordados y panfletos de cuello simultáneos, para la venta. Una maqueta de 1922 del «Poema de la cortina» de Soupault, la llevó a una serie de «vestidos/poemas» en los que colores y palabras estaban dispuestos en relaciones intercambiables según el movimiento del cuerpo. Los poetas de Dadá escribieron poemas para las creaciones de Sonia, y Tzara, Crevel y Louis Aragon llevaron prendas que ella había diseñado y ejecutado.

A comienzos de 1923, la Unión de Artistas Rusos parisina organizó una velada de baile, representaciones y exposición en el Bal Bullier (popular sala de baile frecuentada por los artistas de vanguardia) Entre los participantes figuraron Sonia Delaunay, la Goncharova, Larionov y Fernand Léger. Sonia instaló una caseta con prendas de moda moderna, desplegando sus pañuelos, trajes de ballet, chaquetas bordadas y abrigos. Fue su primera presentación de prendas de vestir y de diseño en una exhibición unificada,



156 Jean Arp, Papel cortado con cizalla, 1918



157 Sophie Taeuber-Arp, *Composición vertical-horizontal*, h. 1916-1918

y la primera de las muchas muestras de vestido de la década de 1920 en las que coincidieron los artistas con la alta sociedad, conjuntando la producción y el consumo de la nueva imagen de lo moderno. En el mismo año de 1923, los artistas de Dadá repusieron en escena la obra de Tzara *Le Coeur à Gaz*. Los trajes diseñados por Sonia exhibieron la misma concepción abstracta frontal y geométrica que pronto difundirían colgando de sus hombros las damas de la sociedad elegante parisina, que compraron sus abrigos con aplicaciones. Tanto éxito obtuvieron esos diseños, que los compraron arquitectos como Gropius, Mendelsohn y Breuer para sus mujeres, y actrices como Gloria Swanson, quien con sus compras difundió la nueva moda en Norteamérica.

Los diseños de la Delaunay estuvieron asimismo bien representados en una velada organizada por el coleccionista Laurent Monnier el año siguiente en el Hotel Claridge. En un desfile de modas del pasado, el presente y el futuro, sus diseños representaron el futuro. Poemas de Jacques Delteil acompañaron los pases de las modelos, y resumieron los ideales de la Delaunay: «La inmovilidad ha muerto, ahora es el reinado del movimiento. / El movimiento ha nacido en las cabezas para dispersarse entre las estrellas. / El

movimiento circular coloreado que yace en el centro de todo / que es todo. / Veán, un vestido es una danza».

La evolución de los diseños de moda y los tejidos de la Delaunay, que en 1923 ya se producían comercialmente, refleja tanto los intentos de la industria textil francesa para recobrase rápidamente del bache causado por la guerra identificando sus diseños con el arte contemporáneo de vanguardia, como los nuevos modos de pensar acerca del cuerpo y de la exhibición. Los espectáculos de vanguardia como las exhibiciones de Dadá ayudaron a romper con las anteriores nociones sobre el vestido como una funda para el cuerpo, sustituyéndola por una imagen del cuerpo como pantalla fluida, capaz de devolver una redefinición y transformación inmediata que tenía lugar de manera constante.

Aunque en los diseños de Sonia había prendas que llevaban los artistas (varones), su trayectoria comercial se orientó por entero a las prendas de mujer. El mito vanguardista de que esas transformaciones de la relación entre el cuerpo y la vida moderna eran motivados únicamente por los actos de cada cual, fueron pronto puestas en entredicho al comenzar las ideologías rivales a utilizar imágenes del cuerpo como significantes en otros tipos de significados sociales.

Los años en que Sonia estuvo más enfrascada en diseños de tejidos y de vestidos en París coincidían con el período en que los artistas rusos estaban buscando aplicaciones socialmente útiles de sus teorías estéticas. En Rusia, muchos proyectos arquitectónicos de artistas de vanguardia se quedaron en meras teorías sólo debido a la desalentadora escasez de materias primas a raíz de la Revolución y la Guerra Civil de 1918-1921. Pero Moscú disponía de una poderosa industria textil, y los diseños de tejidos y vestidos eran valiosos para la aplicación práctica de las ideas constructivistas acerca de los materiales y la aplicación de los principios de diseño a la vida cotidiana.

A comienzos de 1923, apareció un artículo en *Pravda* instando a los artistas a que colaborasen en problemas industriales. Los primeros artistas en responder fueron la Popova, Rodchenko, la Stepanova, Tatlin y Alexandra Exter, quienes enviaron bocetos a la Primera Fábrica Estatal Textil en Moscú, pero sólo L. Popova y V. Stepanova se ocuparon de la producción en masa. Los resultados fueron unos vistosos modelos, sencillos y geométricos. Motivos «anónimos» geométrico/mecánicos y motivos abstractos articularon el lugar de lo individual dentro de la civilización industrial, mientras que formas cinéticas simbolizaron la emancipación y la movilidad.

Tatlin y Rodchenko desarrollaron diseños de prendas de vestir que brindaron soluciones a las nuevas funciones sociales del vestido; pero fueron Liubov Popova y Varvara Stepanova quienes repensaron de arriba abajo el vestido y los procesos para diseñar ropa, dentro del marco de la industria existente. Ambas deseaban encadenar el diseño textil con los principios del

diseño de ropa y, en un artículo de 1929, «Los vestidos de nuestros días: la producción de ropa», la Stepanova definía el reto a que se enfrentaban: «La tarea básica del artista textil de hoy es encadenar su obra en los tejidos con el diseño de las prendas [] hacer que sobrevivan todos los métodos artesanos de trabajo, introducir dispositivos mecánicos [] empaparse bien de la vida de la clientela [...] y, cosa muy importante, saber qué ocurre con la prenda una vez que sale de la fábrica». El artículo de la Stepanova rechazaba el concepto prerrevolucionario de la moda que constreñía la forma y el adorno, y en su lugar definía el efecto estético como un subproducto del movimiento físico requerido en las actividades cotidianas. El ensayo de 1923 de la Popova, «El vestido de hoy es el vestido industrial», también abogaba por una redefinición del vestido como función, y no como objeto: «La moda, que solía ser el reflejo psicológico de la vida diaria, de las costumbres y del gusto estético, se ha sustituido ahora por una forma de vestir diseñada para su uso en las diversas formas del trabajo, para una actividad particular en la sociedad. Esa forma de vestir sólo puede mostrarse durante el proceso de trabajo. Fuera de la vida práctica, no representa un valor autosuficiente ni una clase particular de «obra de arte»».

En París, los diseños ruso y francés caminaban juntos en 1925. Ese año se organizó una Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, con el fin de exaltar la fusión del arte con la empresa

158 Alexandra Exter, figurín femenino para la obra *La Fille d'Hélios*, 1922



159 Página de Sonia Delaunay, ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, 1925



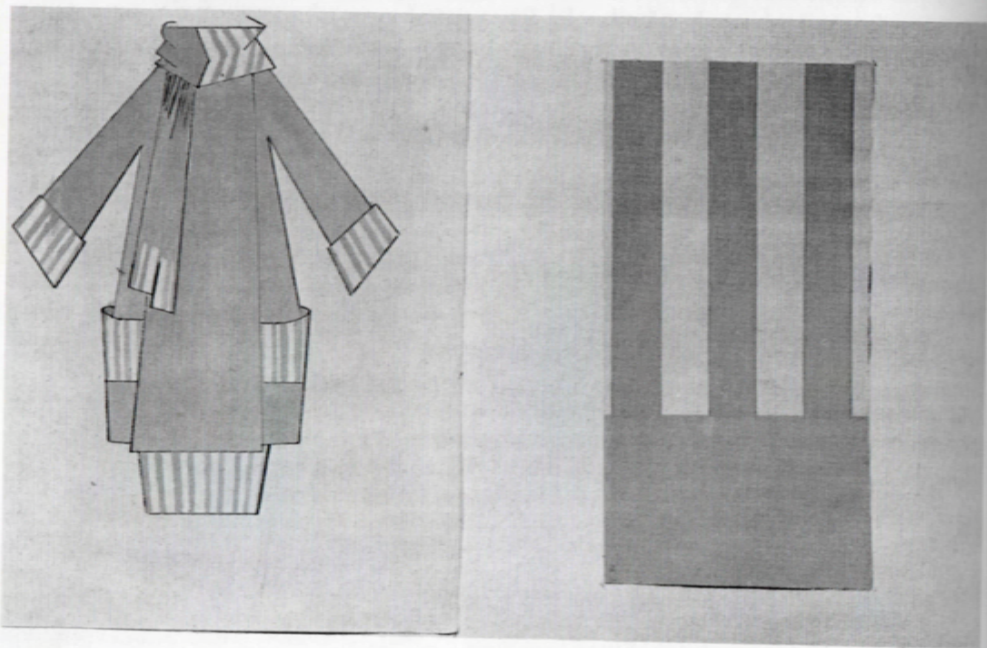
comercial en el diseño decorativo. Sonia Delaunay participó en un pabellón llamado La Boutique Simultánea, junto con el peletero Jacques Heim; los artistas rusos enviaron vestidos, telas y objetos industriales. En seguida se echaron de ver estrechas semejanzas entre los diseños textiles soviéticos «comunistas» y los occidentales «capitalistas», suscitándose la cuestión del contenido real de la nueva moda. En 1925, la revista *Vogue* también mostró tejidos abstractos en un artículo titulado «París adorna sus prendas con dibujos cubistas». Los editores proclamaban. «Igual que unas aguadas realzadas con una nota de color, son esos nuevos vestidos y accesorios modernistas...». Rápidamente difundidos por Europa occidental y América, y oscilando desde los diseños exclusivos para señoras pudientes hasta la ropa producida en serie para la clase media, las telas «modernas» y los diseños de prendas de

159

Sonia Delaunay y los artistas rusos llevaron la imagen de una Nueva Mujer a un dilatado público, pero esa nueva imagen servía a unos fines que nada tenían que ver con el cambiar realmente las condiciones de vida de la mayoría de las mujeres.

Que la Nueva Mujer era la Mujer Moderna, se reiteraba en las publicaciones de gran circulación de la década de 1920. Era Nancy Cunard, rica y bohemia hija de la familia naviera inglesa, cuyas hazañas están documentadas en las memorias de Dadá de ese período. Era Coco Chanel, decana del mundillo de la moda francesa que hacia 1910 había adaptado la ropa deportiva para la vida diaria y sacó provecho de feminizar la moda masculina, posando con el «vestidito negro» que pasó a ser la prenda emblemática de la

177



moda de la década de 1930, y fue fotografiada por Man Ray. Y, por encima de todo, en la imaginación popular era Monique Lerbier, protagonista de *La Garçonne*, la novela archipopular de Victor Marguerite de la que se vendieron 20.000 ejemplares antes de su salida a la calle en 1922, y que en 1929 se había traducido a muchos idiomas y se habían vendido más de un millón de ejemplares. Monique Lerbier llevaba el pelo y la falda cortos, iba al baile, hacía deporte, asistía a cursos en la Sorbona y trabajaba en una ocupación interesante.

Mucho más compleja era la relación real entre un ideal de moda y *glamour* que tanto influyó en la juventud femenina moderna y su comportamiento sexual, y la realidad de las vidas de muchas mujeres. El ideal derivado en su origen del arte de vanguardia encubrió unos profundos cambios económicos y culturales, pero son las imágenes producidas por las modernistas como Sonia Delaunay y las artistas rusas las que pasaron a formar la base de una moderna ideología en la que la imagen mercantilizada de la mujer anuncia su creciente papel como consumidora. Según Stewart Ewen, los industriales de la Europa occidental y Norteamérica fueron con frecuencia los más entusiastas propulsores de la nueva feminidad, porque comprendieron que las mujeres liberadas formaban una abundante clientela en potencia. Uno de los resultados fue la proliferación de anuncios en los que se veía a las jovencitas emancipadas de entonces trabajando vestidas con elegancia. Los fabricantes se complacían en presentar a las mujeres dentro de un novedoso ideal que daba mucha publicidad a su nueva identidad como trabajadoras y consumidoras. En la década de 1920 brotaron

160 (p. contigua) Liubov Popova, diseño para flanelilla estampada, y chaquetón y falda hechos con ella, h. 1924

161 (derecha) Vestido cubista, de *Vogue*, octubre de 1925



como hongos industrias que sacaban al mercado cosméticos y otros productos para el cuidado personal, y la «nueva imagen» originada por las innovaciones vanguardistas fue ideológicamente muy útil como estandarte de la novedad y la innovación en general, en cuanto bienes asequibles.

Por último, esa manipulación del poder adquisitivo de la mujer independiente sirvió asimismo para disimular la creciente rutina de su trabajo, así como los complejos y radicales cambios en la institución familiar que se operaron aceleradamente a raíz de la Primera Guerra Mundial. El incremento en aquella posguerra del trabajo racionalizado —o producción en cadena— llevó a definir la ocupación de la mujer como tarea meramente memorística, y contribuyó a la proliferación de conflictos en muchas mujeres entre el trabajo y las actividades domésticas. El poder adquisitivo de la mujer trabajadora amenazó las estructuras tradicionales de la familia, y pasó a fundamentar una ideología de relaciones con separación de sexos, en las que a la mujer se la definía como administradora, encargada del consumo en la familia. Aunque aún se consideraba al hombre como fuente del sustento, a la mujer se la cultivaba como administradora general de las compras. El peligroso reverso de esas nuevas relaciones entre los sexos está bien expresado en unos artículos aparecidos en *Vogue* y otras publicaciones populares en 1925. Así iniciaba uno de ellos su lamentación. «Mientras haya vestigios de vida familiar entre nosotros, y los hogares existan como tales hogares, será desde luego conveniente examinar los rasgos característicos de quien en tiempos ocupaba la posición de liderazgo en ellos. Nos referimos a los padres».

La advocación popular a la imagen de la Nueva Mujer tuvo alcance internacional. Y aunque las situaciones específicas sociales y económicas de los diferentes países después de la guerra afectaron a los modos en que la imagen fue amañada y aprovechada para fines ideológicos, esa imagen en sí respondió por lo general muy bien a las necesidades del capitalismo industrial, en cualquiera de los países. Renate Bridenthal, Atina Grossman y otras historiadoras han afirmado de modo convincente que, a pesar de una abundante retórica acerca de los derechos y la liberación de la mujer, y a pesar de una imaginería visual coherente que ensalzaba a la mujer trabajadora sexualmente libre, no hay evidencia de cambios fundamentales en los cometidos tradicionales de la mujer en la Alemania de Weimar.

En resumidas cuentas, que la imagen que prometía un nuevo mundo a la mujer moderna en la sociedad industrial del siglo xx sólo fue una realidad para las mujeres ricas y privilegiadas. Cuando se filtró a las masas de mujeres trabajadoras, funcionó como una fantasía, muy alejada de las realidades de las vidas de muchísimas mujeres, pero enérgicamente afirmada mediante campañas en los medios de comunicación, con el fin de promocionar el consumo: vender juventud, belleza y tiempo libre junto con la última moda.